

Les « Atlas photographiques » : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art

Teresa Castro



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/290>

DOI : 10.4000/actesbranly.290

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Teresa Castro, « Les « Atlas photographiques » : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 27 juillet 2009, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/290> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.290>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Les « Atlas photographiques » : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art

Teresa Castro

- 1 En 1947, André Malraux constatait dans le premier volume de sa *Psychologie de l'art* que « l'histoire de l'art depuis cent ans, dès qu'elle échappe aux spécialistes, est l'histoire de ce qui est photographiable »¹. Il s'agit, évidemment, du musée imaginaire, étude dans laquelle l'auteur développe magistralement son argument à l'aide d'un choix astucieux de nombreuses reproductions photographiques. Si les propos de Malraux sont bien connus, nous aimerions comprendre comment le « photographiable » a participé de la constitution au XIX^e siècle de l'histoire de l'art et de l'anthropologie en tant que pratiques disciplinaires et discursives autonomes. Le médium photographique y semble jouer un rôle crucial, comme si la rationalité scientifique qui présida aux deux entreprises était une rationalité éminemment photographique. Dans ce cadre, nous nous intéresserons à un dispositif particulier, commun aux deux disciplines et extensible à la majorité des sciences qui se créent et qui se développent au XIX^e siècle : l'atlas photographique.
- 2 L'atlas constituerait, en effet, un véritable mécanisme de pensée, dans le sens où il représente un dispositif spatial de triage de l'information favorisant l'accumulation et l'organisation des données, ouvrant de nouveaux champs aux possibilités de l'esprit critique. En tant que figure graphique autonome, l'atlas existait bien avant l'invention de la photographie : celle-ci vient néanmoins le stimuler et le conduire dans de nouvelles directions. Avant de nous concentrer sur cet aspect, et courant le risque de simplifier abusivement une histoire complexe, il nous faut néanmoins passer en revue les liens qui unissent les débuts de l'anthropologie et de l'histoire de l'art au médium photographique.

L'anthropologie et la photographie

- 3 La relation entre la discipline anthropologique telle qu'elle s'est constituée au XIX^e siècle et le médium photographique est, depuis quelques années, l'objet d'un intérêt renouvelé, lié à la redécouverte et à la réappréciation d'un riche patrimoine photographique². L'enthousiasme de l'anthropologie naissante pour le médium photographique semble indiscutable, ne serait-ce que par l'extraordinaire et conséquente documentation visuelle qui nous est parvenue. Leurs histoires semblent en outre s'entrecroiser, la photographie surgissant au moment où cette nouvelle science se met en place, sur le plan théorique et institutionnel³. L'apparition de documents d'un type nouveau attire l'attention des savants et chercheurs « anthropologistes » depuis le premier moment. En France, Étienne Serres (1786-1868), médecin et professeur d'histoire naturelle de l'homme, fait ainsi acheter en 1839, année du fameux rapport de François Arago à la Chambre des députés annonçant l'« invention » de la photographie, un « appareil de Daguerre » pour réaliser des « portraits ethniques » ; Serres écrira souvent sur l'utilité de l'application de la photographie à l'étude des races humaines⁴.
- 4 Dans ce contexte particulier, la photographie vient combler le désir d'exactitude qui hante cette nouvelle discipline, fortement associée à la médecine et aux sciences naturelles. Il faudrait, en effet, placer cette question dans une histoire et un débat plus larges, liés aux changements de la rationalité scientifique survenus au XIX^e siècle et impliquant, entre autres, la mutation du concept d'objectivité et le développement considérable des moyens de visualisation de la science et du savoir. Nous retournerons à cette question à propos des atlas photographiques ; signalons, pour le moment, que l'anthropologie naissante reste profondément marquée par le regard clinique et la rigueur classificatrice des deux disciplines déjà mentionnées. Dans ce cadre, la photographie surgit comme l'instrument presque parfait, à la fois outil d'investigation, support pédagogique et moyen de communication et de vulgarisation scientifiques. Même si l'anthropologie fait appel à d'autres procédés de reproduction, comme le moulage des corps indigènes et la sculpture ethnographique⁵, la photographie assume, dans la seconde moitié du XIX^e siècle et malgré quelques inconvénients encombrants – dont l'impossibilité d'enregistrer la couleur par exemple – une place centrale dans le discours disciplinaire. La recherche des « types humains » illustre bien cette situation : le médium photographique soumis à des impératifs statistiques et anthropométriques y joue un rôle fondamental, en dépit de ses limitations évoquées⁶.
- 5 Un dernier exemple nous permet d'insister sur cette relation de mutualisme, sinon de symbiose, avec ses avantages et inconvénients réciproques et partagés : l'établissement de la discipline anthropologique comme science comparative s'est appuyé, phénomène encore méconnu, sur l'échange de photographies dans le cadre des réseaux épistolaires savants⁷. Ces clichés enrichissent les collections privées et publiques, s'ajoutant au flux d'images qui établit les fondements épistémologiques des discours savants et muséaux du XIX^e siècle.

L'histoire de l'art et la photographie

- 6 La relation de l'histoire de l'art avec la photographie semble plus complexe. En effet, la reproduction d'œuvres d'art était une pratique répandue bien avant l'invention de la

photographie. Au xv^e siècle déjà, amateurs et artistes réunissent et collectionnent des estampes (dans le sens générique qui désigne toutes les images obtenues par la gravure), ainsi que moulages en plâtre, et les rassemblent parfois dans des somptueux volumes qui figurent aujourd'hui dans la généalogie lointaine du livre d'art. Ces collections d'images contribuèrent de façon décisive au développement du sens de comparaison et d'analyse, à l'origine de la naissance institutionnelle de l'histoire de l'art au xix^e siècle : l'arrivée de la photographie ne constitue qu'une étape dans une histoire bien plus longue et complexe qu'elle ne le semble⁸. Reproduction photographique et gravure co-existent longtemps dans un rapport à la fois concurrentiel et d'hybridation : plus qu'une rupture, l'apport de la technologie photographique est ressentie comme une innovation qualitative, en butte aux limitations de ses nombreux problèmes techniques⁹.

- 7 La pratique de l'historien de l'art allemand Heinrich Wölfflin (1864-1945) nous fournit, à cet égard, un bon exemple : méfiant à l'égard des réelles capacités de la reproduction photographique (il hésitera, par exemple, à ajouter des illustrations à son livre *L'Art classique*¹⁰), il préfère ouvertement les gravures de reproduction aux photographies. Pourtant, Wölfflin projette dans ses cours des nombreuses plaques de verre : ces projections impressionnent ses étudiants, lui valant une solide réputation. Wölfflin est encore aujourd'hui cité comme un conférencier brillant, premier historien de l'art à avoir pratiqué en cours la projection simultanée de deux images¹¹. Soucieux de garantir la justesse du point de vue et, surtout, d'assurer la subordination des moyens de reproduction mécanisée aux facultés de l'esprit critique, l'historien de l'art écrira deux textes sur la bonne façon de photographier la sculpture, en rappelant qu'« il n'est pas juste qu'une sculpture puisse être vue de tous les côtés »¹². À la fin de sa vie, il rédigera par ailleurs un essai sur les possibilités critiques suscitées par la projection fortuite de diapositives à l'envers¹³. L'anecdote vient confirmer ce que nous devinions d'avance : la pénétration inexorable de la reproduction photographique dans la pratique discursive de l'histoire de l'art¹⁴.
- 8 Malgré la prudence de quelques-uns, confrontés à l'enthousiasme élogieux des autres¹⁵, la photographie envahit la pratique disciplinaire. De l'amphithéâtre plongé dans la pénombre par le rituel quasi-magique de la projection d'images aux ouvrages de vulgarisation proposant des reproductions « fidèles », le « crayon de la nature » se substitue inévitablement aux burins et pointes sèches du graveur. Comme nous l'avons déjà évoqué, André Malraux en tirera les conséquences célèbres dans le *Musée imaginaire*, essai qui annonce l'épopée visuelle des centaines d'images de son *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952). Un siècle auparavant environ, le photographe français André-Eugène Disdéri (1819-1889), portraitiste officiel de la famille impériale, avait déjà remarqué dans son livre *L'Art de la photographie* (1862), que celle-ci pourrait « former en quelques années un ensemble d'œuvres que la gravure mettrait des siècles à recueillir »¹⁶. Il écrit :

« L'heure est donc venue de rassembler ces richesses inconnues qui sont disséminées en tous lieux, et d'en faire les bases des recherches de l'historien et des études de l'artiste. Il faut qu'elles soient accessibles aussi au public qui n'a marché jusqu'ici dans le sentier étroit de la mode, il faut qu'elles lui fassent sentir que l'art est multiple, et c'est en lui permettant d'étudier ses manifestations les plus diverses, dans des œuvres très nombreuses, qu'on élargira ses idées. Pour atteindre ce but, il est sans doute essentiel de former des collections importantes dans des proportions monumentales, en présentant la série complète des créations de l'art. [...] Une classification de ces documents, un catalogue raisonné achèveraient de

faire de cette innovation une révolution qui marquerait dans l'histoire de l'art comme une nouvelle renaissance¹⁷. »

- 9 Les propos de Malraux, pour qui la photographie en noir et blanc du XIX^e siècle « ne fut qu'une gravure plus fidèle »¹⁸, se situent ainsi dans une certaine lignée de réflexion qui semble reconnaître dans la reproduction photographique une véritable façon de penser sur et avec les images.

Des atlas géographiques aux atlas photographiques

- 10 Nous aimerions donc explorer quelques enjeux de cette rationalité photographique commune à l'anthropologie et à l'histoire de l'art à travers l'analyse d'une de ses manifestations : l'*atlas photographique*. Procédure de collecte, de mise en série et de classification commune et essentielle aux deux disciplines, l'*atlas photographique* constitue non seulement un dispositif ouvert et flexible, gouverné par une logique disciplinaire spécifique, mais aussi une technologie intellectuelle.
- 11 Qu'est-ce donc qu'un atlas ? En 1594, Gerhard Mercator, géographe flamand (n° 1512), meurt à Duisbourg sans achever l'ouvrage sur lequel il travaillait depuis 1569 : une collection de cartes représentant l'ensemble de la terre. Son travail, bien qu'original (les cartes ont été pour la première fois expressément conçues et réalisées pour le projet) n'est pas sans précédent : il devait beaucoup à celui d'Abraham Ortelius (1527-1598), marchand, collectionneur et humaniste qui, en 1570, avait publié à Anvers un recueil comprenant 53 cartes sous le titre *Theatrum Orbis Terrarum*. La contribution de Mercator est surtout reconnue aujourd'hui en raison du titre qu'il a donné à son travail : *Atlas*. La référence était celle du héros légendaire condamné par Zeus à porter la voûte céleste sur ses épaules, effort que Mercator jugeait proche de son entreprise. S'adressant au prince Ferdinand de Médicis, à qui il dédie son ouvrage, Mercator explique son choix :
- « J'ai placé cet homme, Atlas, si remarquable pour son érudition, son humanité et sa sagesse, en tant que modèle que je cherche à imiter¹⁹. »
- 12 Mercator fait référence à une tradition tardive, selon laquelle Atlas serait aussi un expert en astronomie : sa figure, examinant et mesurant un globe terrestre, décorait le frontispice de son ouvrage, si bien que la désignation s'est vite vulgarisée, désignant dès lors tout recueil de cartes.
- 13 Ce court récit des origines nous apprend donc qu'un atlas constitue un ensemble de cartes – c'est-à-dire d'*images* – réunies selon un plan préconçu, visant la complétude, et réduites au format d'un livre maniable et consultable (fig. 1). Même s'il existe plusieurs atlas manuscrits, c'est l'imprimerie ou, si l'on préfère, la « reproduction mécanisée », qui vient stimuler leur production et leur développement. Les atlas constituent de vrais projets éditoriaux, destinés à un public particulier, leur but étant à l'origine aussi bien d'ordre commercial que scientifique. D'un point de vue géographique, si les atlas se veulent exhaustifs et intégraux, ils se distinguent tout de même des mappemondes, où la terre nous est offerte d'un seul coup d'œil, illustrant un regard synoptique qui anticipe la photographie satellitaire. En tant que dispositif visuel, l'*atlas* permet le passage de la contemplation du particulier à la méditation sur l'universel et vice-versa. Selon Christian Jacob, il est « un dispositif qui permet de concilier le tout et le détail [...] ; régi par une logique cumulative et analytique » ; et se prêtant « à une forme différente de maîtrise du monde, plus intellectuelle et encyclopédique »²⁰. Suivant

l'auteur, toute composition d'un atlas passe, en outre, par une pensée de la progression et du découpage, dans la mesure où les atlas détachent un espace déterminé (des continents, des pays, des régions) du *continuum* spatio-temporel. Ce découpage délimite et circonscrit, imposant un cadre et un point de vue ; il institue aussi une progression, « dans l'espace comme dans le livre »²¹. Cette progression obéit à une logique particulière, la succession de planches n'étant jamais laissée au hasard. En effet, et toujours selon Jacob, « le voyage de l'esprit et du regard doit obéir à une logique, suivre une continuité minimale, être régi par des rythmes propres, de ralentissement ou d'accélération »²². Il faut toutefois signaler qu'en tant que dispositif de spatialisation du savoir géographique sur le monde, l'atlas ne se résume pas à la forme du livre. En effet, depuis le XVI^e siècle, date à laquelle ils se déploient sur différentes surfaces – comme la fameuse Galerie des cartes géographiques du palais du Vatican, réalisée entre 1580 et 1582 pour le pape Grégoire XII –, quelques « atlas muraux » sont bien connus.

- 14 La notion d'« atlas » s'est progressivement répandue vers d'autres zones de la connaissance et de la création. Tout au long du XIX^e siècle, elle connaît un épanouissement décisif, comprenant à partir de ce moment tous les recueils de « planches et documents graphiques joints à un ouvrage pour en faciliter l'intelligence »²³. Suivant le développement des techniques de reproduction graphique et de la mise en place de nouvelles disciplines, les atlas à caractère scientifique se multiplient. Comme dans les recueils d'auparavant/d'autrefois la mise en ordre visuel de leurs éléments graphiques s'organise en vue de la transmission d'un certain savoir et rend possible une forme de connaissance particulière, articulée autour des associations à établir entre ces éléments. Si l'atlas nous semble être distinct de l'inventaire, « simple rassemblement empirique de faits, dépourvu de principe d'ordre »²⁴, il serait proche du catalogue, qui organise et qui range par objet un ensemble de données, « de façon à les rendre comparables entre elles »²⁵. À propos de ce dernier, Patricia Falguières en a remarqué la spécificité suivante :

« Mettant en œuvre des catégories là où l'inventaire se fie à l'assentiment aux objets donnés, supposant un principe d'ordre, de classement et un principe de désignation, une déictique, le catalogue témoigne de cette intelligence 'mécanicienne' qui est apte à mettre en place des procédures, à édifier des dispositifs, à décliner les agencements du montrer-s'orienter-classer. Ces performances de la raison connurent au XVI^e siècle un épanouissement décisif (...).²⁶

»

- 15 S'il est certain que l'atlas s'inscrit dans cet « épanouissement de la raison » survenu à l'époque moderne, il est fort probable qu'il partage avec le catalogue bon nombre d'enjeux, comme le rassemblement, l'organisation et l'exposition des connaissances. Mais l'atlas n'est pas tout à fait un catalogue, dans le sens où l'opérativité procédurale qu'il installe est essentiellement fondée sur la reproduction et l'agencement d'*images*²⁷. Si cette particularité les distingue, il y aurait tout un travail à accomplir sur l'histoire du concept d'atlas, ainsi que sur leurs rapports complexes avec d'autres formes graphiques comme l'inventaire, le catalogue, ou le tableau.
- 16 Ce qui nous importe est d'insister sur le fait que les enjeux de cette forme cartographique reposent sur sa dimension visuelle, comme le rappellent fort bien, dans une étude majeure, les philosophes et historiens des sciences Peter Galison et Lorraine Daston²⁸. Galison et Daston se sont intéressés à la façon dont les atlas scientifiques ont contribué, en particulier pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, à définir et à mettre en place la catégorie scientifique moderne d'*objectivité*. Ils en

élargissent la définition à des volumes d'images qui ne portent pas nécessairement la désignation d'« atlas », en insistant sur la dimension visuelle du dispositif :

« Atlases supply working objects to the sciences of the eye. For initiates and neophytes alike, the atlas trains the eye to pick out certain kinds of objects as exemplary [...] and to regard them in a certain way [...]. To acquire this expert eye is to win one's spurs in most empirical sciences; the atlases drill the eye of the beginner and refresh the eye of the old hand. [...] Whatever the amount and avowed function of the text in an atlas, which varies from long and essential to nonexistent and despised, the illustrations command center stage. Usually displayed in giant format, meticulously drawn and engraved, and expensively produced, they are the raison d'être of the atlases. Indeed, to call them 'illustrations' at all is to belie their primacy, for it suggests that their function is merely ancillary, to illustrate a text or theory. [...] But in most atlases from the eighteenth century on, the pictures are the alpha and omega of the genre.²⁹»

- 17 Les auteurs démontrent à quel point l'atlas constitue à la fois une figure graphique autonome et une technologie intellectuelle revêtue au XIX^e siècle d'une importance scientifique capitale, expliquée en bonne mesure par son alliance avec la reproduction (photographique). Remarquons encore que ces atlas scientifiques sous la forme de livre coexistent avec d'autres types d'atlas à caractère géographique, mais non limités à des exploitations strictement « graphiques » : c'est le cas des jardins dits géographiques ou des géoramas³⁰.
- 18 Malgré la vague d'intérêt des historiens et des sociologues de la science pour le thème de la visualisation dans leurs divers domaines de recherche, l'histoire globale de ces nombreux atlas scientifiques reste à étudier³¹. En ce qui concerne l'anthropologie et l'histoire de l'art, nous ne pouvons qu'esquisser ici quelques pistes sommaires de travail, insistant sur la dimension procédurale de l'atlas.
- 19 Commençons avec l'anthropologie, dont les exemples les plus frappants concernent les *atlas de types humains*. Nous reconnaissons dans ces ouvrages deux lignes directrices de la discipline naissante : l'étude des physionomies et la démarche taxinomique. Citons deux cas : le premier est un atlas des races de l'empire britannique, initié en 1869 par le biologiste et ethnologue anglais Thomas Henry Huxley (1825-1895)³², alors président de l'Ethnological Society³³. Le projet était soutenu par le Colonial Office à Londres, qui envoie à tous les gouverneurs en cette même année 1869, des circulaires contenant des instructions précises sur les photographies à prendre. En conformité avec la méthode anthropométrique, ces images devraient constituer à la suite de leur collecte, une véritable *cartographie visuelle* de l'empire. Signalons qu'en ce qui concerne l'anthropométrie, le rapprochement avec la cartographie ne nous semble pas insensé : les impératifs statistiques et métriques – les échelles et les grilles de mesure de la photographie anthropométrique – ainsi que le caractère fortement aplati des images qui en résultent renvoient en effet à des protocoles cartographiques³⁴. Par ailleurs, la circulaire d'Huxley suit d'un jour un autre texte, préconisant la photographie des principaux bâtiments et lieux d'intérêt dans les colonies. La cartographie visuelle de l'empire serait ainsi complète, dans la mesure où elle engloberait corps et espaces traduits en signes lisibles, ordonnables et contrôlables, via le médium photographique. Ceux-ci seraient ensuite collectés sous la forme d'un atlas, parcourable selon le mode d'un voyage du regard et de l'imagination. Malgré les efforts d'Huxley, le projet échoue : photographier les sujets de l'empire, « nus, de face et de profil », s'avère une mission trop complexe, les différents peuples résistant à leur photographie et à leur mensuration. Seuls, cinquante jeux complets de photographies ont été réalisés et

expédiés³⁵ ; il ne nous reste que les traces de ce fantasme de complétude et de synthèse du plus vaste empire de l'histoire, dont l'atlas serait le substitut économique, miniaturisé et maniable.

- 20 Notre deuxième exemple concerne l'atlas ethnographique réalisé par le photographe hambourgeois Carl Dammann (1819-1874) sous les auspices de la Berliner Gesellschaft für Anthropologie et édité entre 1873 et 1874 sous le titre *Anthropologisch-Ethnologisches Album in Photographien*³⁶. L'ouvrage réunit six cents photographies, incluant des images achetées par le photographe, ainsi que des clichés réalisés par l'auteur de différents « types » étrangers de passage à Hambourg. L'ouvrage expose le statut complexe et hétérogène de la photographie dite « anthropologique », combinant les typiques portraits de face et de profil avec des scènes de genre, soigneusement compilées et re-photographiées par Dammann. Les cinquante planches de son atlas, organisées par aires géographiques, vont ainsi du « type germanique et teutonique » ou du « type caucasien » (fig. 2) jusqu'aux Aborigènes australiens, dans un mouvement qui instaure une logique de progression raciale et sexiste, amplement confirmée par les légendes des images. Ces dernières, qui individualisent l'homme d'État Otto von Bismarck, laissent anonymes les femmes et les races non européennes. Autant Gustav Fritsch (1838-1927), anthropologue berlinois, qu'Edward Burnett Tylor (1837-1912), anthropologue londonien, louent-ils avec effusion le projet de la Berliner Gesellschaft für Anthropologie, qui obtient une médaille de bronze à l'Exposition universelle de Vienne (1873). Dans un compte rendu datant de 1876, Tylor résume bien les enjeux de l'ouvrage :

« The science of anthropology owes not a little to photography. [...] Now-a-days, little ethnographical value is attached to any but photographic portraits, and the skill of the collector lies in choosing the right individuals as representatives of their nations. Thus the great *Anthropologisch-Ethnologisches Album* of Carl Dammann of Hamburg, completed some months ago, is one of the most important contributions ever made to the science of man. Consisting of fifty plates, portfolio size, with ten to twenty photographs on each plate, it goes far toward an adequate representation of man in all his varieties. A copy may be seen at the Anthropological Institute, but its cumbrousness and cost (18 l.) are beyond the limits of most private libraries. It is therefore satisfactory that the publishers have now brought a smaller educational atlas, price 3l. 3s., containing from 150 to 200 portraits, in a binding suitable for a drawing-room book. We wish it all success, for it will make new anthropologists wherever it goes. The plan on which the portraits are arranged is mainly geographical, exact race-division being from the case impracticable.³⁷ »

- 21 Ce passage nous semble particulièrement intéressant, dans la mesure où il signale un aspect important : les motivations pratiques de l'atlas. Tylor insiste sur une nécessité particulière : pour être efficace, l'atlas doit être maniable et accessible. En effet, dans le cadre épistémologique que nous discutons, les atlas doivent non seulement circuler, mais aussi être consultés par le plus grand nombre de savants – et de non savants. Si l'*Album* de Dammann crée partout de « nouveaux anthropologues », c'est précisément parce qu'il permet, à travers le parcours de la succession de ses planches, de former le regard de son lecteur. La visualisation du savoir devient ainsi un protocole essentiel de la rhétorique disciplinaire.
- 22 En ce qui concerne l'histoire de l'art, un exemple très différent vient complexifier les données avancées jusqu'à présent. Il s'agit du fameux projet *Mnémosyne*, l'atlas d'images (*Bilderatlas*) d'Aby Warburg (1866-1929) qui consistait à disposer des images sur de

grands cartons noirs afin de tracer la « survivance de l'Antiquité » (*Nachleben der Antike*) et, ainsi, surprendre ce que l'historien désignait par la « migration des images » (*Bilderwanderung*). Les cartons ont été remplacés plus tard par de grands écrans de toile noire où les images – cartes, photographies d'œuvres d'art, timbres-poste, coupures de presse, etc. – pouvaient être plus facilement déplacées à l'aide de petites pinces. Au moment de la mort de Warburg, l'atlas comptait presque un millier de ces images, disposées sur plusieurs dizaines de planches. Autant Ernst Gombrich³⁸ que Georges Didi-Huberman ont évoqué, à propos de *Mnémosyne*, l'*Atlas ethnologique* (*Ethnologisches Bilderbuch*) de l'anthropologue et médecin allemand Adolf Bastian, paru en 1887 et qui aura « probablement marqué la conception que Warburg pouvait se faire d'une présentation récapitulative et comparative de motifs anthropologiques agencés en répertoire »³⁹. Néanmoins, et comme le signale aussi Didi-Huberman, ce travail se distingue de celui de Bastian, représentant une rupture avec une certaine façon de penser la temporalité et ses formes de spatialisation. En effet, Warburg comprend le temps, non pas comme une trajectoire unique, mais comme une série vertigineuse de temporalités divergentes. Au lieu de revenir sur cette énorme distance conceptuelle si bien analysée par Didi-Huberman, nous voudrions insister sur la figure graphique choisie par Warburg pour donner forme à sa pensée : l'atlas. Le fait que les planches de *Mnémosyne* soient une variation visuelle de la figure graphique du tableau ou de la série comparative ne vient que souligner la nature complexe de ce dernier et la nécessité d'en poursuivre et d'en approfondir son étude (fig. 3). Résoudre par des formules visuelles – ou des dispositifs graphiques – les questions obsédantes de la théorie culturelle semble, d'ailleurs, constituer l'un des traits les plus fascinants du travail de Warburg⁴⁰.

- 23 Dispositif ouvert et plastique, *Mnémosyne* a donc eu la capacité de donner forme à la pensée originelle de Warburg, chacune de ses planches constituant
 - « le relevé cartographique d'une région de l'histoire de l'art envisagée simultanément comme séquence objective et comme enchaînement de pensées »⁴¹.
- 24 À ce propos, nous aimerions souligner quelques points. En premier lieu, l'atlas de Warburg constitue bel et bien un espace, un territoire constitué de « régions » que l'on peut effectivement parcourir avec les yeux et l'esprit. Autrement dit, l'atlas de Warburg spatialise les données, permettant de visualiser un savoir. *Mnémosyne* vise ainsi une forme de complétude et de maîtrise symbolique du monde et du temps des images, permettant, par son arrangement, à la fois une vue synoptique de l'ensemble, ainsi que l'arrêt sur ses détails, installant une dynamique entre vision globale et vision partielle semblable à celle d'un atlas géographique. Soumis à une logique sérielle comparative, facilitée, sinon dictée, par le médium photographique (*i. e.*, encore une autre fois, la reproduction mécanisée), l'atlas d'images de Warburg relève, par ailleurs, d'une vocation pédagogique évidente, dans le sens où elle veut rendre le regard attentif à la *Bilderwanderung*. En somme, avec *Mnémosyne*, l'atlas franchit un pas important en tant que dispositif photographique d'une pensée par images, tout en perpétuant quelques-uns de ses traits majeurs.
- 25 En 1977, l'anthropologue britannique Jack Goody publiait un livre traduit en français deux ans plus tard sous le titre *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*⁴². L'ouvrage explore une conjecture séduisante et aujourd'hui largement adoptée, selon laquelle les modes de pensée ne seraient pas indépendants des moyens de pensée en général et de l'écriture en particulier. Pour résumer, les « moyens de communication

transforment la nature même des processus de connaissance »⁴³. Si nous évoquons ici Goody, c'est pour insister sur la place des « atlas », dans le sens de collection organisée d'images, dans cette liste de moyens de production et de reproduction de la pensée qui ont un impact sur la pensée elle-même. Si la photographie est venue transformer ce dispositif, comme l'attestent les nombreux exemples d'atlas photographiques scientifiques du XIX^e siècle, l'atlas connaît aussi d'autres manifestations graphiques, y compris cinématographiques⁴⁴. En ce qui concerne l'histoire de l'art et l'anthropologie, l'atlas nous semble être une technologie particulièrement importante, dans la mesure où il semble avoir joué un rôle discursif et procédural majeur au moment de leur constitution disciplinaire.

- 26 L'histoire de ces agencements d'images et de leur impact sur la façon de penser des deux disciplines reste à faire.

BIBLIOGRAPHIE

Bann 2001 : Stephen Bann, *Paralell Lines : Printmakers, Painters and Photographers in 19th Century France*, Londres, New Haven, Yale University Press, 2001.

Besse 2003 : Jean-Marc Besse, *Face au monde, Atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

Bredekamp 2003 : Horst Bredekamp, « Art History as Bildwissenschaft », dans Michael F. Zimmerman, dir., *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*, Yale, Clark Studies in The Visual Arts, 2003, p. 147-159.

Castro 2006 : Teresa Castro, « Les Archives de la Planète : un atlas cinématographique », *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, n° 8, octobre 2006, p. 195-202.

Chassey 2006 : Éric de Chassey, *Platitudes. Une Histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006.

Daston et Galison 1992 : Lorraine Daston et Peter Galison, « The Image of Objectivity », *Representations*, n° 40, automne 1992, p. 81-128.

Didi-Huberman 2002 : Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, éd. de Minuit, 2002.

Disdéri 2003 : André-Eugène Disdéri, *Essai sur l'art de la photographie*, Anglet, Séguiet, 2003.

Edwards 1994 : Elizabeth Edwards, *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1994.

Edwards (1994) 2001 : Elizabeth Edwards, « Exchanging Photographs, Making Archives », dans *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums* (1994), Oxford, New York, Berg Publishers, 2001, p. 27-50.

Falguières 1996 : Patricia Falguières, « Les Raisons du catalogue », *Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 56/57, 1996, p. 5-20.

- Fawcett 1986 : Trevor Fawcett, « Graphic versus Photographic in the Nineteenth Century Reproduction », *Art History*, vol. 9, n° 2, 1986, p. 179-212.
- Freitag 1979-1980 : Wolfgang M. Freitag, « Early Uses of Photography in the History of Art », *Art Journal*, XXXIX/2, 1979-1980, p. 117-123.
- Gantner 1948 : Joseph Gantner, dir., *Jakob Burckhardt und Heinrich Wölfflin : Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882-1897*, Bâle, 1948.
- Gombrich 1986 : Ernst Gombrich, *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon, 1986.
- Goody 1979 : Jack Goody, *La Raison graphique. La Domestication de la pensée sauvage*, Paris, éd. de Minuit, 1979.
- Goudinoux et Weemans 2001 : Véronique Goudinoux et Michel Weemans, dir., *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.
- Jacob 1992 : Christian Jacob, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.
- Jehel 1995 : Pierre-Jérôme Jehel, *Photographie et anthropologie en France au XIX^e siècle*, DEA en esthétique, sciences et technologies de l'art, université de Paris VII-Saint-Denis, 1995.
- Krautwurst 2002 : Udo Krautwurst, « The Joy of Looking : Early German Anthropology, Photography and Audience Formation », *Visual Anthropology Review*, vol. 18, n° 1-2, 2002, p. 55-79.
- Latour et Noblet 1985 : Bruno Latour et Jocelyn de Noblet, *Les « Vues de l'esprit ». Visualisation et connaissance scientifique*, Numéro spécial de *Culture technique*, n° 14, 1985.
- Malraux 1947 : André Malraux, *Psychologie de l'art : le musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947.
- Michaud 1999-2000 : Philippe-Alain Michaud, « Zwischenreich. Mnemosyne, ou l'expressivité sans sujet », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 70, 1999-2000, p. 42-61.
- Nelson 2000 : Robert. S. Nelson, « The Slide Lecture, or The Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction », *Critical Inquiry*, n° 26, 2000, p. 414-434.
- Recht 1995 : Roland Recht, « Du style aux catégories optiques », dans Joan Hart, dir., *Relire Wölfflin*, Paris, École nationale des beaux-arts, 1995, p. 31-59.
- Recht 1996 : Roland Recht, « La Mise en ordre, Note sur l'histoire du catalogue », dans *Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 56/57, 1996, p. 21-35.
- Renié 2001 : Pierre-Lin Renié, « Guerre commerciale, bataille esthétique : la reproduction des œuvres d'art par l'estampe et la photographie, 1850-1880 », dans Véronique Goudinoux et Michel Weemans, dir., *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 59-81.
- Roberts 1995 : Helene E. Roberts, dir., *Art History through the Camera's Lens*, Gordon and Breach Publishers, 1995.
- Tirot 2006 : Grégoire Tirot, « Atlas, du mythe cosmologique au mythe géographique », dans Marina Vanci-Perahim, dir., *Atlas et les territoires du regard. Le géographique de l'histoire de l'art (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 13-21.
- Wölfflin 1941 : Heinrich Wölfflin, « Über das Rechts und Links im Bilde », *Gedanken zur Kunstgeschichte : Gedrucktes und ungedrucktes*, Bâle, 1941, p. 82-90.

NOTES

1. Malraux 1947, p. 32.
2. Edwards 1994.
3. Pour le cas français, voir Jehel 1995.
4. Jehel 1995 p. 4.
5. La sculpture en plâtre peint (1815) se trouve au musée de l'Homme, à Paris. Voir catalogue 1994.
6. Jehel 1995 p. 54-61.
7. Edwards 2001 p. 27-50.
8. Voir entre autres Roberts 1995.
9. Les gravures sur bois d'après photographie, très répandues dans la presse illustrée des années 1850 à 1880, en constituent un exemple. Voir Renié dans Goudinoux et Weemans 2001, p. 59-81. Voir aussi Bann 2001 et Fawcett 1986, p. 179-212.
10. À ce propos, voir la correspondance de Wölfflin avec son maître Jacob Burckhardt dans Gantner 1948, p. 119-120.
11. Nelson 2000, p. 419.
12. Ces deux textes, datant de 1896-1897 et 1914 et intitulés « Comment photographier les sculptures », sont reproduits dans le catalogue du cabinet des Estampes, musée d'Art et d'Histoire de Genève de 1985, p. 127-136.
13. Wölfflin 1941 p. 82-90. Remarquons qu'André Malraux dans *Le Musée imaginaire inverse* les clichés droite/gauche pour obtenir des compositions symétriques en double page.
14. Roland Recht a discuté les « conséquences épistémologiques considérables » de la reproduction mécanique et des projections lumineuses sur la pensée de Wölfflin dans Hart 1995, p. 31-59.
15. C'est le cas de l'historien de l'art allemand Hermann Grimm (1828-1901), qui précède Wölfflin à l'université de Berlin et qui lui lègue, après presque trente ans de travail, 15 000 plaques de verre (contre 1300 livres) : Bredekamp dans Zimmerman 2003, p. 149.
16. Disdéri 2003, p. 106.
17. L'auteur poursuit : « En attendant que s'accomplisse cette œuvre vraiment digne d'une nation, il est une combinaison moins grandiose, mais dont le lecteur va sentir, nous l'espérons, l'utilité incontestable. Il s'agit de la publication, dans un petit format et à très bon marché, des reproductions des œuvres de l'art. » (Disdéri, p. 106-107)
18. Malraux 1947, p. 11.
19. Cité dans Tirot, voir Vanci-Perahim 2006, p. 18.
20. Jacob 1992, p. 97.
21. Jacob 1992, p. 97.
22. Jacob 1992, p. 107.
23. La définition est issue du Dictionnaire de l'Académie française, 1994.
24. Falguières 1996, p. 6.
25. Recht 1996, p. 24.
26. Falguières 1996, p. 8.
27. L'atlas devenant une façon de donner forme à la pulsion archivistique qui traverse le xixe et le xxe siècle, nous trouvons aussi des « atlas sonores », par exemple. C'est le cas des Archives de la parole formées à la Sorbonne par le linguiste Ferdinand Brunot en 1911, dans le but d'enregistrer le patrimoine sonore français. Ces archives, financées par Émile Pathé, sont aussi désignées par « musée sonore » et « atlas sonore ».
28. Daston et Galison 1992, p. 81-128.
29. Daston et Galison 1992, p. 85.
30. Besse 2003.

31. Voir à ce propos la collection d'articles réunis par Latour et Noblet 1985.
 32. Selon Georges Didi-Huberman, le livre de Huxley, *Primitive Culture*, aurait beaucoup influencé la théorie de la mémoire des formes Aby Warburg, voir infra. Voir également Didi-Huberman 2002, p. 51-60.
 33. Edwards (1994) 2001, p. 131-155.
 34. Voir à ce propos Chassey 2006, p. 15-42.
 35. De son côté, la photographie des monuments et des lieux ne pose pas de problèmes majeurs.
 36. À propos de la photographie anthropologique allemande et le projet de Dammann (ainsi que ceux de Gustav Fritsch), voir Krautwurst 2002, p. 55-79.
 37. Tylor 1876, p. 184.
 38. Gombrich 1986, p. 285-286.
 39. Didi-Huberman 2002, p. 477.
 40. Nous renvoyons au travail en cours de Sabine Mainberger, dont la communication présentée à la conférence du Comité international d'histoire de l'art de Budapest (22 novembre 2007), « Hamburg-Oraibi, via Florence. Warburg's cultural geography », fournit un passionnant état des lieux.
 41. Michaud 1999-2000, p. 45. C'est nous qui soulignons.
 42. Goody 1979.
 43. Goody 1979, p. 60.
 44. Nous nous permettons de renvoyer à notre article Castro 2006, p. 195-202.
-

RÉSUMÉS

La relation fondamentale des disciplines de l'anthropologie et de l'histoire de l'art avec la photographie est bien connue : leur constitution disciplinaire pendant le XIX^e siècle s'est appuyée sur la prétendue exactitude de la photographie et sur ses capacités descriptives. Très vite, la photographie est devenue l'instrument d'une intelligence taxinomiste et comparative, autant dans le domaine de l'anthropologie (Bonaparte, Charnay, etc.) que de l'histoire de l'art (Morelli, Warburg, etc.). Si la production photographique de ces années a été conséquente dans le domaine de l'anthropologie, l'histoire de l'art est elle aussi l'« enfant de la photographie ». J'aimerais explorer ici quelques enjeux de cette pensée photographique à travers l'analyse d'une de ses figures : l'atlas photographique. Procédure de collecte, de classification et de mise en série commune et essentielle aux deux disciplines, l'atlas photographique constitue non seulement un dispositif ouvert et flexible, gouverné par une logique disciplinaire spécifique, mais aussi un vrai mécanisme de pensée.

INDEX

Mots-clés : Aby Warburg, atlas, Carl Dammann, photographie, Thomas Henry Huxley

AUTEUR

TERESA CASTRO

Teresa Castro est ATER à l'université Paris Est – Marne-la-Vallée. Après des études en histoire de l'art à Lisbonne et à Londres, elle a écrit une thèse sur le cinéma et la vocation cartographique des images (notamment sur l'idée d'atlas cinématographiques) à l'université de la Sorbonne Nouvelle – Paris-III. Ses recherches concernent des problèmes de culture visuelle concernant les images fixes et en mouvement. Collaborant régulièrement avec plusieurs magazines d'art contemporain, au Portugal et en France, elle est co-fondatrice de l'association Le Silo.